

## Proposition d'une théorie de la fiction

Jean-Claude Raillon

Volume 9, numéro 1, avril 1976

Claude Simon

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500383ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500383ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Raillon, J.-C. (1976). Proposition d'une théorie de la fiction. *Études littéraires*, 9(1), 81–123. <https://doi.org/10.7202/500383ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1976

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# PROPOSITIONS D'UNE THÉORIE DE LA FICTION

---

*jean-claude raillon*

---

L'innocence présume, on le sait, en toute matière textuelle, de subtiles culpabilités qu'on nommera, ici, idéologiques.

C'est dire (fût-ce, encore, sommairement) l'urgence qui presse la lecture de reconnaître quels *prétextes*, les plus divers parmi ceux qui font figure d'évidence, risquent bien, subrepticement, de la programmer.

## **I - LE GÉNÉRIQUE**

Sourcilleuse, donc, notre vigilance le fera remarquer : c'est d'emblée, sur cette page (non pas naturellement) la première, frappée du titre et que l'on désigne, sans fantaisie, comme *couverture*, qu'insiste la question à laquelle, d'une certaine manière *pratique*, répond, en la déplaçant, tel roman : Claude Simon, *Triptyque*, publié par les Éditions de Minuit.

Nul générique, à vrai dire, qui soit moins innocent que celui-là : supposons plutôt qu'il suscite, déjà, de précises convictions.

C'est, en effet, une juste fonction de recouvrement qu'assigne l'idéalisme littéraire à cette page initiale dont chaque inscription doit se lire comme formule, à sa façon, d'une tenace question d'*origine*.

### **A - L'Auteur**

Rien sans doute ne reconforte autant, pareille nostalgie (spécifiquement métaphysique) de l'origine, que l'annonce d'un nom dont aussitôt se profile une fondamentale intimité humaine.

---

Qu'on ne se méprenne cependant pas: l'exigence porte moins, ici, sur la présence d'un sujet requis par l'identité de tel vocable qu'elle ne répond à la logique d'un dispositif idéologique dont on connaît le fonctionnement sur le mode de l'Expressif.

Sous l'aspect d'une parfaite mise en évidence, l'Auteur porte en effet la marque (sinon le masque) d'une singulière absence: celle du sujet qu'une imposture majuscule désigne (en l'effaçant) comme dépôt d'un Sens à exprimer.

Et semblable occultation permet, assurément, tous les bénéfices: c'est en effet sans heurt qu'elle autorise le jeu d'une batterie de notions familièrement idéalistes, celles, complices, de l'*unité* (où se suturent, forcément, les ruptures inessentielles) du *Sens* (intimement clos en l'humaine essence qu'il manifeste si du moins certain dire le veut bien extraire) en sa *profondeur* où se découvre la richesse d'un tempérament (toujours désenfoui par un Style porteur de tous les pouvoirs de l'inventaire).

On le voit: à peine esquissé, c'est tout un réseau de catégories qui s'articule et interdit que se formule, sur son terrain, la question autre (et non pas inverse) du sujet *nommé* comme instance d'un *travail* qui le traverse.

Nous tenterons plus avant de concevoir avec davantage de rigueur la notion, qui se propose ici, de travail. C'est qu'en l'occurrence il importe de discerner justement ce que fait connaître le concept de sujet. Selon qu'on le rapporte à tels discours scientifiques parmi d'autres, ce concept implique, en effet, diversement:

- (a) un procès matériel touchant au corps individuel dont le travail produit, par delà la coupure symbolique, ce que nous savons du sujet de l'analyse (et qu'aucune hâte ne peut confondre avec le sujet d'écriture),
- (b) un procès matériel touchant au corps social travaillé à tous ses niveaux spécifiques où le sujet se définit par la position qu'il occupe à chaque moment de ses interventions.

Cette distinction n'a certes de pertinence que théorique. (C'est très précisément l'erreur têtue de l'idéalisme que de dissoudre toujours dans une même posture d'identité le concept et l'objet réel dont il tente l'appropriation cognitive.)

Elle n'est pas moins, à ce niveau, indispensable si l'on veut éviter la tentation d'une confusion ou d'une subordination nécessairement réductrice des deux discours.

Nous penserions mieux leur *articulation* si, déjà, la théorie pouvait en produire le discours adéquat.

Rien n'est cependant, aujourd'hui, moins certain <sup>1</sup>.

Aussi toute considération, de notre part, de telle deuxième acception que schématiquement nous avons proposée ne signifie aucun aveuglement sur la question (analytique) du sujet : elle signale les conditions de légitimité d'une intervention théorique (appelons-la : lecture) sur un travail en cours (par la décision d'un sujet social dont le nom désigne non pas la raison d'une propriété de discours mais cerne un champ d'opérations : que l'on nomme des œuvres) travail dont la matière (selon sa spécificité) et le produit (en ce cas, un roman) restent à définir.

### **B – Le titre**

La défense qu'organise l'idéalisme dominant exécute toujours l'arrêt d'un procès de production en essentialisant chacun de ses moments qu'il pense, conséquemment, en termes d'origine.

C'est ainsi que l'Expressif est en condition de rencontrer son plus sûr complice : le Représentatif.

De l'un à l'autre de ces pôles s'exerce, en effet, la même tentative d'un ancrage aisément repérable du Sens dont, en l'occurrence, le miroitement s'observera, aussi, à la surface du Monde.

C'est précisément ce relais que le titre, par fonction, accomplit : expressif, il rapporte une pluralité de récits différenciés à l'Unité qui les subsume et fait l'évidence de leur Sens ; représentatif, c'est le Réel qu'il suppose comme garantie de sa visée.

<sup>1</sup> L'étude de Julia Kristeva : *La révolution du langage poétique* (Collection « Tel Quel » aux Éditions du Seuil, 1974) nous paraît la seule tentative sérieuse en ce sens.

Il n'est donc pas indifférent que tel titre : *Triptyque* fasse référence, si explicite, à certain mode de représentation dont, aussitôt, est proposée une définition : « En peinture, on appelle triptyque une œuvre composée de trois volets ».

Si « La composition de TRIPTYQUE s'inspire de ces principes », leur annonce, faite sur cette même première page qu'on voudra bien ouvrir, par la prière d'insérer (qui nous paraît se donner à lire au même titre) doit retenir notre attention à discerner quelles questions sont à poser au texte.

Notre lecture en sera ainsi indicative :

- (a) « Mais, ainsi ou autrement, l'ensemble de l'œuvre constitue *un tout indissociable, et par l'unité de la facture...* »<sup>2</sup>

L'occasion ne se présente pas de penser ici les limites d'une métaphore picturale de texte qui n'est, du reste, que suggérée.

Mais il importe de repérer les deux catégories dont on connaît bien le programme, celles de la Totalité et de l'Unité, et qui sont, elles, en prise idéologique sur notre objet. Or ce qui les conjoint, pour ce qu'elles disent, est, on le lit, la notion de facture qui doit s'entendre avec un certain recul critique.

Cette notion, en effet, par ce qu'elle suppose d'une homogénéisation du faire, dispose un couple dont l'un et l'autre terme, selon qu'il domine, fait basculer vers deux positions irréductibles.

Voyons-le. Soumis à l'homogène, la facture se réduit à n'être qu'une opération technicienne : c'est l'essence d'une antériorité idéale (le Monde ou la Conscience) qui assure au faire les vertus de l'Unitaire.

Première, l'opération ne produit plus, au contraire, qu'une totalité transitoire, qu'un leurre de l'Unité et détermine l'homogène comme effet de son économie.

Appuyons bien le trait de cette remarque : elle annonce notre projet de rendre sensible cette facture dont le texte porte la marque comme celle du travail qui le produit.

- (b) « et par la façon *calculée* dont se *répondent* d'un volet à l'autre et *s'équilibrent* les différentes formes et les différentes couleurs ».

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignerons.

Figure de l'Unitaire, l'équilibré subira, on le comprend, le même déplacement. Évoqué, il suggérera plutôt le point (fragile) d'oscillation d'un rapport, *calculé*, de *tensions*.

S'il est produit, le texte, en effet, ne l'est aucunement par mécanisme : l'espace qu'il ouvre est, au contraire, articulé par une lutte dont il nous faudra reconnaître et les partenaires et les tensions qui sont leur manière de *réponses* et qui font ces multiples ruptures dont aucune harmonie (sollicitée) ne peut recouvrir les traces.

- (c) « Trois « histoires » (une noce qui tourne mal, la noyade accidentelle d'une enfant, un fait divers dans une station balnéaire). »

Disons, sans trop anticiper, notre conviction que le seul concept de Récit (de Roman) suffit, s'il n'est critiqué, à occulter tout à la fois ces ruptures et les tensions qui en déterminent le seuil.

Les guillemets qui affectent ces « histoires » témoignent d'ailleurs bien d'une juste suspicion.

Pareille triplicité ne risque pas moins d'annoncer un faux pluriel : toute complexité mise à part, chacune de ces « histoires » semble en effet supporter une confortable mise en perspective dont la mire est ainsi désignée : « une noce qui tourne mal, la noyade accidentelle de... » Nul doute que l'Unitaire ne trouve, en fin de compte, sa garantie dans ce signifié terminal qui le peut bien titrer (fût-ce, en ce cas, fragmentairement). Et l'on devine aisément que diverses lectures ne le viendront pas contrarier. Ce que nous tenterons : en pensant comme *fiction*s les séquences *fonctionnelles* (irréductibles à quelque(s) signifié(s) tutélaire(s) qu'elles produisent plutôt) dont l'échange, conflictuel, dressera un montage précaire — champ d'oscillation de leurs tensions — que l'on nommera un Récit (ou un Roman, après ce que nous en dirons).

- (d) « ...s'y entrelacent, se superposent parfois, *se nourrissent* l'une de l'autre et finalement, *s'effacent*. »

Ceci le dit bien : le Récit est moins composition (même brisée) que produit, instable, de procès dont l'effacement laisse de singulières traces. Aussi lire n'inaugure jamais d'autre intervention que sur ce qu'elles montrent de leur animation.

### C - Le roman

Ce sont ces traces que ne peut voir l'idéalisme et ce qu'il prétexte, à l'origine, d'un Signifié transcendantal (le Sens). Toute argumentation qui s'y complait rencontre inévitablement la batterie des catégories métaphysiques dont un travail comme celui de Derrida a su opérer la déconstruction : « On pressent déjà qu'une origine dont la structure s'épelle ainsi — signifiant de signifiant — s'emporte et s'efface elle-même dans sa propre production. Le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant. La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire d'entrée de jeu. (...) Cela revient en toute rigueur à détruire le concept de « signe » et toute sa logique »<sup>3</sup>.

Car s'il s'agit bien d'origine (manifestement d'une théologie de la présence), c'est pour plus sûrement empêcher le repérage *historique* de ce qui a lieu : la prise en considération que le roman n'exécute aucun mode essentiel du Dire mais titre une organisation signifiante historiquement déterminée.

Les plus précieuses études l'ont déjà démontré, et Julia Kristeva nous le précise : « Nous considérons comme roman le récit post-épique qui finit de se constituer en Europe vers la fin du moyen âge avec la dissolution de la dernière communauté européenne, à savoir l'unité médiévale fondée sur l'économie naturelle fermée et dominée par le christianisme » (...). « Nous considérons comme roman le texte qui relève de l'idéologème ambigu du signe (...) qui domine jusqu'aujourd'hui notre horizon intellectuel. »<sup>4</sup>

C'est en effet dans la fracture de l'Ordre signifiant commandé par l'idéologème du symbole que le roman expérimente sa pratique spécifique qui, dès lors, distribue une hiérarchie nouvelle réglée par la logique du signe.

Notre propos n'est pas d'en commenter toutes les conséquences, hormis celle-ci : il ne peut être de naturalité, sinon idéologique, du Récit. Et ceci interdit que fasse autorité tout argument qui ne considère l'historicité déterminée du champ romanesque.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, 1967, page 16.

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *Le texte du roman*, Mouton, 1970, page 16.

Ce n'est certes pour autant que nous déciderons l'abandon, par suspicion, du label. Son statut nous paraît juste suffire pour faire entendre notre lecture comme intervention dans un champ spécifique, historiquement repéré, où les figures du Naturel (vite relayées par une idéologie dont on conçoit aujourd'hui, sinon la fin, la limite active) seront inscrites en termes de fonctions d'un procès matériel<sup>5</sup>.

## II - LE TEXTE AU TRAVAIL

C'est communément que tout geste matérialiste s'observe comme *renversement* et mise en place, selon la métaphore fameuse de Marx, des pieds et de la tête du mouvement réel de ce qui concrètement agit.

Certaines remarques, centrales, d'Althusser nous serviront cependant d'avertissement à ne pas hâter la nécessaire inversion des rapports du texte (d'une matérialité traçante) à ce que, faisant, il dit<sup>6</sup>.

L'annonce d'une telle formule: *le récit n'est travaillé par d'autre matière que de la lettre (la frappe différentielle du trait et du son qui le produit)* pourrait, en effet, si on ne s'en défend, supporter de bien étranges écoutes que l'on peut aisément prévoir.

Pour faire la part de leurs variantes possibles, nous considérerons d'abord celle-là qui s'autorise d'un curieux *en soi* du signifiant.

Son primat aussitôt affirmé, celui-ci fonctionne en vérité comme juste envers du Sens originel. L'écriture peut ainsi s'assurer d'un fonds en réserve duquel elle puise, choisit

<sup>5</sup> Voit-on que notre analyse manque, au moins, l'autre sigle des Éditions de Minuit qui fait signe pour certains textes que l'on dit Nouveaux Romans. La lecture de la communication de Jean Ricardou (« Naissance d'une fiction ») au colloque de Cérisy (dont les actes ont été publiés sous le titre: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Union Générale d'Éditions, 10-18) fera comprendre que nous ayons évité la redite du commentaire qu'il fait du travail à l'incipit de son roman: *La Prise de Constantinople*, Éditions de Minuit, 1965.

<sup>6</sup> Louis Althusser, *Pour Marx* (Contradiction et surdétermination, note n° 2, pages 87-88), collection Théorie, Maspéro, 1971.



comme d'un Trésor. Pareil discours conduit nécessairement à l'illusion du lettrisme et paraît bien la seule figure adéquate d'une naïve inversion du dualisme idéaliste signifié/signifiant. Ce qu'il argumente n'est jamais, en conséquence, qu'un mécanisme procédurier qui réduit le texte à n'être que l'occasion d'une fabrique technicienne. On reconnaîtra sans doute, ici, la caricature facile émise d'une certaine position idéologique qui y trouve d'autant son compte que ce « matérialisme » (métaphysique, en définitive) parle de son bord.

L'analyse empiriste (qui suppose que les faits portent en eux leur propre intelligence à abstraire) commet, quant à elle, en d'autres termes, une semblable *identification* des fondements qu'elle veut extraire, séparés de leur gangue inessentielle, comme signifiants formels et codifiants. L'opération (une manie descriptiviste en l'occurrence) aura donc les mêmes effets : de trouver en creux une forme constitutive qui pour être réputée signifiante ne présente pas moins tous les caractères de l'idéalité. Sous l'aspect d'une plus grande rigueur qui prend volontiers des allures scientistes, ce positivisme contribue à fonder le Sens par le jeu réglé d'un Code qui n'est qu'hypostasie formelle de l'idéaliste fond signifié. Les plus diverses théories post-saussuriennes du signe (et la pratique de lecture qu'elles commandent) en témoignent assez.

Pensées sur le terrain même de l'idéalisme (qui assigne au signifiant la fonction du recouvrement) ces deux positions n'en manifestent, on le voit, qu'une inversion complice : symétrique si le signifiant s'entend comme matériau pur et docile pour tout édifice, à peine décalée s'il se confond à l'abstraction codifiante dont le texte n'est plus qu'actualisation lettrée.

### **A - L'articulation signifiante**

Ceci dit, on s'étonnera peu de la nécessité de lire, dans un premier temps, la *solution idéaliste* que recouvre le discours de la linguistique saussurienne qui est, à sa place historique, le moment théorique achevé de ce que le roman pratique, dès qu'il se constitue, dans l'idéologème du signe. C'est, en effet, ce dont il s'agit : de reconnaître la positivité de l'analyse saussurienne comme *orientation idéologique* d'un objet théorique, le signe, dont la formule duelle, par étagement : signifié/signifiant, accomplit l'occultation d'une articulation

dialectique au profit d'un face à face à dominante idéale. Sans doute pourrions-nous faire ici, par leur mention<sup>7</sup>, l'économie des démonstrations qui ont déjà conduit la critique de la surdétermination idéaliste de ce modèle.

Ce rappel ne peut cependant satisfaire à lui seul ce qu'il suppose plutôt : la construction d'un nouvel objet théorique, entreprise que nous tenterons à l'appui d'une conformité méthodique au travail accompli par Marx dans le Chapitre I de la première section (Livre I.) du *Capital* (où s'analyse la formation et le fonctionnement possible du concept de valeur).

(a) Notre premier constat sera empirique : trace réalisée, produite, sur la page d'écriture, le signifiant se donne d'emblée à lire dans sa *détermination matérielle*.

Comme tel, cependant, il ne peut dire que la *chose* qu'il est ( : « la marchandise est d'abord un objet extérieur, une chose » p. 41)<sup>8</sup> et dont l'utilité fait *une valeur d'usage* (« L'utilité d'une chose fait de cette chose une valeur d'usage » p. 41).

Cette détermination implique :

- que le signifiant est produit par un travail qu'il matérialise en son corps (« Les valeurs d'usage (...) c'est-à-dire les corps des marchandises, sont des combinaisons de deux éléments, matière et travail » p. 46) ;
- qu'il tient son utilité de proposer sa base matérielle au travail concret qui le peut transformer pour produire d'autres traces signifiantes (« C'est donc entendu : la valeur d'usage de chaque marchandise recèle un travail utile spécial ou une activité productrice qui répond à un but précis » p. 46).

Ainsi ces deux signifiants à lire dans le texte de *Triptyque* : lapin et verger ont-ils cet usage que le travail d'écriture en pourra produire par transformation (spécifique à leur détermination matérielle) tels autres : la pine et verge.

(b) Le fait de l'échange, de la substitution d'un signifiant à l'autre (ce que la linguistique saussurienne conçoit comme suite expressive d'un signifié inchangé) permet cependant

<sup>7</sup> Des analyses, notamment, de Jean-Joseph Goux : *Freud, Marx, Économie et symbolique*, Éditions du Seuil, 1973.

<sup>8</sup> Notre pagination fait référence à l'édition (de poche) Garnier-Flammarion du livre I du *Capital*.

à l'analyse de distinguer «à l'intérieur» de ce signifiant l'autre facteur adjoint à sa valeur d'usage qui en devient son soutien : sa valeur dite d'échange (: «elles — les valeurs d'usage — sont en même temps les soutiens matériels de la valeur d'échange» p. 42).

Or si tel signifiant est négociable, ce qui permet la transaction doit retenir la plus vigilante attention car l'opération inaugure de décisives métamorphoses :

- L'échange n'est en effet possible que si abstraction est faite de la valeur d'usage (de leur utilité de produire selon la détermination concrète de leur corps) des deux termes de la transaction (: «Il est évident que l'on fait abstraction de la valeur d'usage des marchandises quand on les échange et que tout rapport d'échange est même caractérisé par cette abstraction» (p. 42)) ;
- Toute transaction égalise de plus *en nature* les deux signifiants par ce qu'elle en fait les manifestations d'un même travail abstrait, *indistinct* (: «La valeur d'usage des marchandises une fois mise de côté, il ne leur reste plus qu'une qualité, celle d'être des produits du travail. Mais déjà le produit du travail lui-même est métamorphosé à notre insu» p. 43).

Ceci pose les conditions d'une méconnaissance du travail signifiant concret (à l'œuvre) : c'est à une «réalité fantomatique» que nous aurons maintenant affaire.

- (c) La valeur (appelons cette idéalité le Signifié) qui se dégage de l'échange de deux signifiants est un **objet idéal qui ne se montre pas** parce qu'il est hétérogène aux deux termes de la transaction (: «Les deux objets sont donc égaux à un troisième qui par lui-même n'est ni l'un ni l'autre» p. 42).

Bien différente, dit Marx, de l'amie de Falstaff, cette valeur ne se peut prendre : «Il n'est pas un atome de matière qui pénètre dans (la) valeur» (p. 50).

L'analyse de sa forme simple d'expression («Le mystère de toute forme de valeur gît dans cette forme simple») nous le fera mieux comprendre.

Deux rôles bien distincts y sont affectés à chacun des termes de la transaction : l'un fonctionnera ainsi comme valeur relative requérant pour son expression de valeur (et non pas l'expression de sa valeur) le corps de l'autre qui lui sert d'équivalent :

«la forme relative et la forme équivalente sont deux aspects corrélatifs, inséparables, mais en même temps des extrêmes opposés, exclusifs l'un de l'autre, c'est-à-dire des pôles de la même expression de valeur» p. 51.

L'équivalent, on le voit, sert de matière (de support) à une expression mais, et ceci est capital, le contenu de cette expression *est absent des termes de la relation*. Aucun signifiant n'est habité par cette idéalité de valeur (le Signifié) *qui se trouve tout autant hors texte qu'impossible à constituer sans le jeu signifiant textuel*.

Ce statut ne peut évidemment être pensé par l'idéalisme qui le transforme de multiples manières :

- soit, de façon classique, en théorisant cette absence *fonctionnelle* en extériorité absolue qui la coupe de l'économie des signes pour mieux, en retour, gérer celle-ci sous sa dépendance. La suite de l'analyse de Marx montre comment dans l'ordre des marchandises se réalise cette performance.
- soit en rabattant le Signifié sur un des termes de la relation qui le reçoit comme sa propriété intrinsèque (qui le contient comme le fruit son noyau). Cette solution (d'une contradiction) qui a pour elle l'avantage des apparences n'est pas moins irrecevable car de même que telle formule : « la valeur d'une marchandise » est insensée (la marchandise exprime de la valeur, ce qui est autre chose), on ne peut, sinon de façon aberrante, parler du signifié d'un signifiant.

Ainsi l'une et l'autre manipulation de cet objet (pour cause de transcendance ou d'immanence) manifeste-t-elle bien certaine incompétence idéaliste de penser la contradiction qui fait de l'idéalité *une fonction absente de l'économie signifiante*. Le relais de l'idéologie se trouve ainsi assuré : nous savons que telle absence sera bientôt comblée, d'une certaine façon représentative, par l'intrusion du Monde dans le texte qui le laissera voir comme par chacun de ses trous. Notre analyse, quant à elle, permet de conclure la construction de notre objet théorique, le signifiant, qui donne à penser la contradiction motrice de la pratique scripturale.

La trace textuelle signifiante se devra donc lire à l'articulation de ces deux positions simultanées :

- comme base matérielle à usage de production,
- comme support (naturalisé) d'une idéalité comprise en fonction d'une économie signifiante qui fait son effet spécifique.

C'est aussi entre les pôles de ces deux positions, traversée par leur tension, que l'écriture œuvrera sur ce double mode :

- d'un travail à fins de production, et
- d'une intervention sur une organisation signifiante pour en contrôler ce qu'elle suscite hors d'elle, sans pouvoir s'en garder, d'idéalité (modélée aussitôt par le champ idéologique).

Nous insistons sur cette double activité qui la distingue radicalement d'une manipulation fabricante ou de quelque autre procédure d'Expression. Comme telle (entendue comme travail dans un procès signifiant) l'écriture ne peut en effet connaître l'instance qui tend à la signifier idéologiquement. Seule, assurément, l'intervention théorique garantit semblable contrôle. C'est dire que le partage traditionnel de la pratique et de la théorie trouve ici son point de suture et qu'entre autres fonctionnements que le texte animera, ceux dont la dominante théoricienne nous paraîtra manifeste ne seront jamais les moins surprenants.

### **B - Questions d'usage**

Productrice, l'écriture n'exerce, donc, d'autre violence plus calculée que, précisément, d'un *travail*.

Nulle opération mieux que celle-là qui affecte, du reste, une si parfaite lisibilité : toute citation prendrait, au hasard, allure d'exemple.

Plutôt que leur liste, c'est l'inventaire de distincts problèmes théoriques qu'on tentera, cependant, de dresser ici.

- (a) Soit ce qui, ainsi, s'énonce : « Cet homme ce Brown avec lequel on vous voit tout le temps il est affreusement riche non ? » (pp. 50-51).

La suggestion que tel nom, peu commun, fait l'identité d'un personnage sera, on le devine, communément reçue pour certitude d'évidence. Un rude bon sens convaincra même de sa légitime apparition, hors des coulisses de l'imaginaire, à

---

côté d'autres qui, déjà, occupent la scène du Représentatif. C'est d'ailleurs sans façon qu'on lui prêterait davantage : tous les attributs d'une existence, serait-elle, par convenance, de fantaisie.

Mais lisons.

En sa première occurrence, le vocable BROWN ne s'évoque, en effet, par nulle autre nécessité que littérale. Ce qui l'enjoint d'être, et ce nom-là, s'entend dans la voisine assonance qui fait sa position signifiante centrale entre tels CLOWN (de la séquence qui justement précède) et BARONNE dont se titre, non moins forcément, la femme à la cigarette.

Exemplaire d'une production par travail littéral, semblable contrainte vaut, aussi, pour d'autres leçons.

(b) Pour un signifiant, se rompre, c'est, nous l'avons dit, faire montre de son usage.

Si manifeste qu'en ces traces, lisibles, elle puisse être, cette activité n'est pour autant aveuglée par la seule méconnaissance d'une idéologie ; coupable aussi bien de son recouvrement, une précise fonction fictive trouve ici l'occasion de son fonctionnement.

Reconnaissons-la à ce trait : tout agressive qu'elle soit par le travail hors sens qui vient contrarier sa suite, la fiction trouve recours et résiste par une particulière naturalisation qu'elle construit à cet effet de verser au crédit d'une illusion représentative les artifices de ses nécessités.

C'est ainsi, *tout naturellement*, que reprise sous la forme de sa juste inversion (pp. 100-101), telle séquence dont s'évoque le nom de Brown laissera, comme par accident, entendre « la voix qui dit avec son accent anglais prononcé ». Tout de cette construction, si concertée, est à lire : masque de ce qui la produit ( : un vocable), cette voix joue bien le rôle qu'on lui assigne d'être autant cause d'elle-même et figure (« anglaise ») pour prétendre à l'intimité de son corps anonyme. La formule qui l'autorise à mener ce jeu double est, du reste, à bien lire, captieuse à ce point qu'elle s'adresse, elle-même, subrepticement, la plus vive suspicion : d'être prononcé, tel accent ne s'affecte-t-il pas en effet de l'attribut de l'excès qui dénote, dans le texte de *Triptyque*, toutes ces marques traditionnelles du représentatif ( : la mer trop bleue (7), le visage un peu trop

---

rose (37), le corps trop rose par endroits (51), le plat trop long (84), les fleurs trop rouges (84) et ruinent leur prétention à paraître jamais tout à fait innocentes.

Davantage : pour accréditer, si parfaitement, l'illusion d'une présence d'homme, la fiction ne dit pas moins ce qui, littéralement, fait son corps : « Vous savez bien que je ferais n'importe quoi Mais *je suis étranger*... Je ne... Puis *la voix* meurt et *l'homme* reste là, soucieux et méditatif, comme *une grande tache d'encre aux contours sinueux* » (101).

Réserveons notre surprise pour plus d'attention : il suffit, ici, de faire mention brève d'un fonctionnement parmi d'autres qu'il conviendra, plus avant, de considérer mieux.

- (c) La séquence fictive, par fonction, dispose l'instable domaine de l'ambigu. Si, par hasard (qu'elle peut rencontrer) la naturalité qu'elle construit s'affirmait trop, c'est donc une forte prise qu'elle pourrait donner aux leurres de l'imaginaire.

Aussi manier ce risque exige-t-il d'elle la mise en place de dispositifs précis.

L'opportunité de le montrer est, en ce moment du texte, trop insistante pour ne pas, déjà, faire remarquer que ce n'est pas une fiction de facture quelconque que produit la suite signifiante Clown/Brown/Baronne. L'information qu'elle requiert pour ses effets : « Mais qu'est-ce que je ne ferais pas pour la ravissante cousine de mon meilleur ami de collège... (...) Vous rappelez-vous ce jour où vous êtes rentrée avec ce cartable à musique et où vous n'avez pas voulu me regarder ? » (52), ne fait, en effet, référence à d'autre *texte* que celui-ci, d'*Histoire* : « elle ouvrit la porte, elle portait cette grande serviette à musique pour les partitions, ses joues étaient roses par le froid. C'était l'année où elle avait commencé à mettre des bas. Elle s'arrêta et nous regarda : je te présente mon ami Lambert, dis-je, Bernard Lambert » (p. 221).

Cette pratique d'*intertextualité* (que d'aucuns liront sous la catégorie de la permanence d'un fond mémoriel) accuse, en l'occurrence, ce que le texte, par multiples subtilités, signifie toujours de son économie : qu'il n'est produit d'aucune façon que par articulation et génération d'autres textes.

---

Le fonctionnement remarquable des captures où se piège chacune des séquences fictives de *Triptyque* n'aura, nous le montrerons, d'autre pertinence que d'appuyer cette vérité-là.

(d) Une difficulté subsiste, qui est, peut-être, préalable à toutes : elle tient à la connaissance de l'autorité qui fait la décision d'une exploitation *calculée* de l'usage signifiant. Et nulle formule plus tactique qu'(encore) rigoureusement théorique (de ce type : le travail du texte se produisant) ne la peut esquiver si même on ne conçoit plus d'embarras à écarter d'emblée la toute-puissance expressive d'une Conscience pleine et maîtresse de son imaginaire.

C'est ici que la notion d'un sujet d'écriture peut être requise pour situer la *position remarquable* qu'occupe, en son activité, un sujet en prise avec une organisation signifiante, particulière dans son ordre, qui lui assigne ses contraintes. Sujets du corps sémiotique, de l'idéologie, de l'écriture romanesque sont, précisons-le encore, des objets conceptuels qui font connaître des niveaux spécifiques d'intervention. La position que nous tentons de construire en théorie ne suppose donc que la considération de sa spécificité tout entière manifestée, dans ses effets, par une économie typique dont le fonctionnement distinct (celui des procès qui l'animent) est à penser.

Nulle ruine signifiante, en conséquence, qui puisse se décider autrement que par sujétion à quelque Ordre de Nécessités.

Et c'est bien là que la question se déporte.

Faisons retour à cette séquence de *Triptyque* qui nous sert d'appui : deux contraintes nous paraîtront gérer sa construction. Le vocable Brown s'autorise, en effet, tout à la fois, *et sans partage*, de sa production du signifiant Clown et de telle aptitude à inaugurer une fiction repérable dans l'espace tramé des intertextes.

C'est dire l'imprécision que peut recouvrir le label d'une production scripturale. Toute activité ne peut être réputée telle qu'en ce cas où la fiction construite en estime l'opportunité, peut, donc, l'intégrer à son organisation et lui donner statut, *inversé*, d'opération représentative.

Disons, pour éviter qu'on se méprenne, que cette notion de *fiction* (que nous préciserons davantage) ne dénote pas le

---



signifié total d'un Récit. L'entendre sous cette catégorie légitimerait, en effet, une inversion toute sommaire d'un modèle familier : c'est encore un projet (constitué ailleurs, en pensée) qui ferait la part de ses besoins, choix de ses procédés. Et convenons qu'en tel cas le productif ne serait plus que manifestation docile de son juste envers idéologique : l'expressif. Semblable tentation de traduire les concepts de travail et de production dans le champ d'une problématique expressive manifeste d'ailleurs bien certaine inaptitude idéaliste à penser dialectiquement un procès matériel.

Le Récit n'est plutôt qu'une articulation conflictuelle de séquences fonctionnelles (d'ampleur variable) que nous nommons *fictions* pour leur reconnaître cette activité précise d'être le lieu ponctuel où un procès de production voit se régler, sur *quelque illusion représentative locale*, les plus diverses *directives* qu'il trace.

Ce qu'en théorie montre le signifiant : l'occultation d'un travail concret par l'idéalité que dispose la structure dialectique de son expression facilite, en effet, la juste appréciation des contradictions qui tendent notre objet fictif et font, aussi, sa précarité.

Insistons, pour l'instant encore, sur telle réponse qu'initialement nous sollicitons : tout travail par altération d'une base littérale ne peut jamais opérer qu'en réponse aux contraintes fictives qu'il suscite et, par son insistance, agresse tout autant qu'il s'en trouve, par moments (instables, qui interdisent la moindre position d'équilibre) maîtrisés.

(e) Proposons un exemple. Parmi les opérateurs de fictions (ces fragments signifiants dont s'organise un effet de représentation), tels *verger* et *noyer* sont assurément marqués par la plus régulière des récurrences. Et nul doute qu'une lecture hâtive en conçoive la preuve d'une naturelle permanence de décor.

Leur reprise, pourtant, n'a d'autre pertinence que de faire montre de leur pouvoir à produire les fictions distinctes où se construisent telles scènes de coït et de noyade.

Or c'est dans les limites tracées par cet ordre de nécessités que peuvent pareillement s'évoquer les *saccades* des corps dans l'amour : « Dérangé par les mouvements *saccadés* du

couple, le manteau beige que la fille a simplement jeté sur ses épaules avant de sortir a glissé » (32)... « À présent les violentes poussées de l'homme la soulèvent presque de terre (...) Sa chevelure détrempée pendant *comme celle d'une noyée, ses yeux aveugles de noyée* grands ouverts sur le noir, elle semble insensible au monde extérieur... » (56) et *la cascade* près de laquelle ce qui n'est qu'accident littéral se produit dans les formes d'un drame réalisé : la mort, par noyade, d'une fillette esseulée par quelque distraction érotique, mort qui, forcément, survient pour cause d'une proximité trop périlleuse de *la berge* (que « les cônes lumineux des lampes », plus tard, fouilleront (207).

Ce fonctionnement manifeste bien ce que précédemment nous en disions : pour inaugurale qu'elle soit, la production ouvre toujours un espace fictif qui aussitôt se règle selon ses lois et lui impose, en retour, ses contraintes. Le conflit qu'ainsi déclare pareille tension n'interdit pas moins toute maîtrise d'un pôle sur l'autre de la contradiction. C'est même l'insistance du travail dans cet ordre qui le peut, par moments, subvertir et, en tel procès, rendre autrement nécessaire la directive d'une différente organisation fictive et la construction de son champ nouveau d'instabilité.

- (f) Toute base signifiante est, donc, en posture de produire une séquence narrative diversement organisée pour en recouvrir la littérale activité.

Ainsi tel fragment de fiction (qui affine le réglage d'un dispositif fictif précédemment produit) : « La caméra se rapproche et la paume ouverte occupe un instant toute la surface de l'écran avant que *la main se referme brusquement* et fourre les petits *sachets* dans la poche de la veste du gros homme (...) Reflétée par la glace des lavabos, sa silhouette alourdie traverse l'étroite pièce et il disparaît derrière la porte des WC. La caméra cadre la cuvette dans laquelle tombent ensemble *trois* des petits *sachets* rejoints aussitôt par un quatrième. Ils surnagent un instant et sont presque immédiatement emportés dans *la cascade* bruyante de la chasse d'eau » (142) contraint-il une toute autre fiction à cette conformité : « Il s'approche alors de son pas pesant et dit : N'abusez pas de ces *sachets* ils... ; mais n'achève pas, le bras de la femme surgissant rapidement des draps, la *main* avançant la sienne *se plaquant avec violence* sur le petit tube. » (151)

Cet effet de fiction n'est toutefois pas le seul, et le plus régulier que produise l'activité scripturale. Plutôt qu'inaugurer une séquence fictive, le travail signifiant peut aussi, et davantage même, générer quelques-unes des unités plus discrètes dont s'ordonne telle séquence et que, pour cette raison, nous nommerons *des opérateurs de fiction*.

Il suffit, pour s'en convaincre, de repérer, ici et là, quelles figures du *triangle* («une gare de triage» (25), «de longues tringles couleur rouille» (167)), du *lac d'eau noire* («un long plateau laqué de noir» (200)), du *con* («la partie supérieure du cône où la lumière se condense» (25), «ces silhouettes d'oiseaux... engoncés dans leur plumage» (22), les «bouquets en quiconces» (203), les «courbes concentriques» (29), les «gonds des portes» (160) et les «taches de son» qui jaillissent sur l'écran (161), les «petits cônes des verres» (134), les gestes «des deux comiques» (180), les bûches «fendues en forme de coins» (93)), de *telle visière de casquette* («... l'un des bords du chapeau... forme comme une visière. À l'avant de celle-ci la bordure est déchiquetée» (28), «un loquet rudimentaire, un simple morceau de bois qui pivote autour d'une vis» (160)... sont requises tout autant pour accréditer, localement, un leurre représentatif qu'à cette fin d'inscrire, dans la trame d'un réseau, les traces vives d'une manière de labeur textuel.

### III - LA FICTION

Producteur en fiction, le travail signifiant s'y trouve, nous l'avons dit, cerné de limites et contraint par toutes sortes de résistances.

Précédemment indicatives, nos remarques supposent cependant la construction de cet objet théorique que nous nommons *une fiction*.

#### A - Le récit unitaire

« Qu'est-ce (...) qu'un récit unitaire ? »

Si pertinente qu'elle soit, déjà, d'être formulée, la question qu'en sa remarquable étude<sup>9</sup> pose Jean Ricardou, vaut pour

<sup>9</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, collection «Écrivains de toujours», Éditions du Seuil, 1973, page 75.

telle réponse qui la complète : « Nullement une unité simple, *mais une diversité subsumée* : un ensemble varié d'événements qu'assemble, avec fermeté, un solide principe unificateur ».

Le montrer ne se peut, certes, si facilement qu'on voudrait en appeler à quelque aptitude empirique à le voir.

On sait, en effet, quelle idéologie vient toujours habiter les évidences de la description : « La formule *un* récit est courante (...) telle opinion relève d'une idéologie bien précise : celle qui entend qu'une correspondance univoque associe naturellement le récit et le livre. C'est un conditionnement inlassablement infligé par les innombrables textes narratifs consacrés chacun à un récit dominant, qui agit en l'occurrence » (Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, p. 102).

L'économie narrative du roman subit, en vérité, et le plus communément, une décisive intervention idéaliste qui la fait organiser la mise en hiérarchie de fictions parcellaires : élu entre tous, c'est en ce cas un seul possible anecdotique (exemplaire, le plus souvent, d'une leçon qu'il exprime) qui subordonne, et règle pour sa performance, l'inscription des autres séquences. Le coût de l'une ou l'autre de celles-ci se mesure en retour à ce qu'elle permet de conformité facile à certain Vraisemblable qui naturalise ces artifices de convention que Genette appelle « les bienséances du genre »<sup>10</sup>.

La critique d'un montage si téléologique ne peut toutefois dire, tout uniment, que la surdétermination métaphysique du modèle qu'elle déconstruit. Ce qu'elle rend à ses conflits et tensions, l'événement ricardolien, reste à produire comme concept.

Méfions-nous, en effet, de ces ruines que hantent de trop familiers fantômes : certains ne manqueront pas d'y *reconnaître* quelque avatar, en réduction, du récit d'avant sa pluralité. C'est précisément une semblable reconnaissance qui satisfait les analyses formalistes du Récit. La segmentation qu'elles opèrent parcellise la totalité narrative en autant d'unités structurales programmées chacune par la même fonction expres-

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, 1969, coll. « Tel Quel » : « Vraisemblable et motivation ».

sive que peut bien titrer un signifié de circonstance : l'éloignement, l'interdiction, la tromperie, le combat<sup>11</sup>... la noce qui tourne mal, la noyade...

Tout fonctionnels qu'on les veuille, ces syntagmes narratifs ne sont donc construits sur d'autre modèle que celui du Tout qui les distribue : nul doute que si répétitives d'une tenace illusion expressive, ces unités catégorielles s'instituent d'une méconnaissance du travail signifiant dont, en fiction, elles règlent les procès.

### **B - L'Instance flctive**

L'effet de fiction se produit, nous l'avons dit, d'une position qu'assigne la forme première, polarisée, de manifestation du travail littéral.

L'événement signifiant qu'elle organise articule donc un *réseau d'objets dialectiques* qui sont ses *opérateurs*.

Mais convenons, pour en dire plus, de cet extrait :

« La fontaine est constituée par une auge de pierre rectangulaire, comme un sarcophage. L'un des bords est creusé d'une encoche par où se déverse le trop plein en minces pellicules qui glissent sur la paroi verticale. Sous l'ombre des grands noyers la surface de l'eau dans la fontaine est presque noire, comme vernie, sans cesse parcourue de rides concentriques qui vont s'élargissant et s'affaiblissant peu à peu à partir du point où tombe le jet et où les reflets des feuilles des noyers et de fragments de ciel se disjoignent et se rejoignent dans un perpétuel tremblement. Les parois intérieures de la cuve sont recouvertes d'une longue mousse verte dont les brins flottent horizontalement, agités parfois par les faibles mouvements de l'eau qui fait naître le jet. Son exubérance végétale contraste avec la surface lisse de la pierre. » (page 16).

- (a) Et distinguons d'emblée, par partage net, le signifiant (en sa posture, théorique, d'objet conceptuel) et telle trace, réalisée en écriture, qu'il autorise à penser comme opérateur de fiction. Si pratiquée qu'elle soit par les divers empirismes, leur confusion (du signifiant et du signe atomisé dans la forme du mot) interdit, en effet, la considération que tout fragment littéral fonctionne comme citation

<sup>11</sup> On aura reconnu les catégories remarquables des analyses de Vladimir Propp.

textuelle, prélèvement, d'une parole sociale, et qu'en conséquence son corps, plutôt qu'être élémentaire d'un discours formellement neutre est toujours, déjà, habité par l'idéologie.

Ce ne sont certes les signifiés remarquables de l'idéologie (ceux que manipulent tous les exercices d'expression) dont l'intrusion nous paraît si bien masquée (leur lecture relèverait d'ailleurs d'une analyse tout autre que textuelle), mais la conviction naïve ou prétendument rigoureuse que le signifiant (l'un et l'autre : concept et lettre) fait le constat représentatif d'une réalité (que l'on voit : telle fontaine sous l'ombrage des noyers) ou supporte l'expression d'une idée (de sarcophage ?).

- (b) S'impose, donc, le rappel, bref, d'une leçon de théorie : *citée* (parmi tous les possibles : «une auge de pierre rectangulaire») dans la relation spéculaire de la forme duelle (explicite : «comme un sarcophage», ou implicite, réglée sur une sorte de pratique du dictionnaire), et polarisée, de l'échange, tout fragment textuel y rencontre, nous le savons, la singulière aventure d'une métamorphose : son usage est-il occulté qu'en effet semblable formule le contraint à construire un effet de signifié proposé aux plus complices manipulations.

Que par surcroît de fortune, calculée ou non, nul dommage ne vienne, de certain travail, affecter son corps précaire, ce sera assez, toujours, pour que s'accrédite l'évidence d'une tentative de représentation. Nous ne le supposons du reste pas : à bien lire *Triptyque*, l'inscription de tel «sarcophage» n'y trouve d'autre occasion que celle-ci, locale, et expressivement cernée.

S'affirment donc bien les conditions suffisantes (leur nécessité, elle, insiste d'ailleurs) d'un abaissement instrumental de la lettre : ou mieux, de son oubli par transparence, immédiate, d'un objet repérable en nature.

- (c) La naïveté pour le moins *hallucinante* que piège l'économie d'un dispositif si marchand ne peut cependant légitimer une critique trop empressée à la confondre.

S'agissant d'une illusion représentative locale, disons, avec davantage de précision qu'elle exécute, à sa juste place, la naturalisation d'un procès de production littérale qui la sollicite

pour cette fonction expresse de *lui assigner les limites mêmes de son fonctionnement possible en fiction*.

Injonctives, deux bases signifiantes concertent en l'occurrence une même, si *nécessaire*, commande : toutes *produites* qu'elles sont, pour peu qu'on les lise, d'une exploitation de leur usage ainsi travaillé : (noyé :) (l'ombre des grands) noyers, (les dire :) (de) rides (concentriques).

Mais encore faut-il le remarquer : leur soumission à l'Ordre fictif ne leur assigne pour autant pas une identique position stratégique.

Si l'une, en sa forme de manifestation fictive : « sous l'ombre des grands (noyers) » *supporte* une parfaite extension du signifié tuteur (ombre et margelle) et qu'elle consolide son dispositif représentatif (fût-ce sa complicité traîtresse puisqu'elle est, aussi, figure fragile d'un battement littéral), la seconde *se signifie* emblématiquement par la formule d'un précieux *lisible théorique* : (les d/ir/es) ne disent, en effet, autre chose que le mode d'activité spécifiquement textuel des « fragments » qui « se disjoignent et se rejoignent dans un perpétuel tremblotement ».

(d) Aussi la fiction ne peut-elle être telle que certains, hâtivement, la voudront : une composition simple de ses éléments. C'est que ceux-ci, toujours, sont hantés par autre chose que leur lisible homogénéité tend à tenir sous son secret.

Il la faut plutôt concevoir, différemment d'une totalité circonscrite par la *suite* organisée de composantes unitaires, comme lieu *tramé* par l'*articulation d'opérateurs à dominante fonctionnelle variable*.

Ce qu'elle ne dit pas, que même elle tenterait de taire, une théorie de l'inscription différentielle de ces opérateurs pourra donc bien le faire savoir, et quel champ, sans lice close, de conflits est son domaine.

### **C – Les fonctions fctives**

(a) On aura compris que la trace signifiante ne peut jamais se manifester qu'à la condition dommageable d'articuler une contradiction polarisée par l'inscription de sa matérialité

produite dans la formule d'une transaction que gère quelque effet, en retour, de signifié. Qu'ainsi distraite par l'illusion d'une autre vue, la lecture accède aux voisines certitudes de l'Expressif et du Représentatif.

Et sans doute conviendra-t-on qu'il n'est point trop négligeable qu'un semblable dispositif prenne allure de fatalité : nous supposons même que certains esprits s'accommoderont de sa nécessité comme d'un argument apte à les rassurer.

Craignons toutefois qu'ils acquiescent pour esquiver un autre aveu : qu'il n'est de pratique *quiète* d'écriture qu'idéologique. La lisibilité excessive qu'affecte un roman s'autorisant toujours d'une gestion idéaliste de son économie signifiante, c'est, donc, de *l'ampleur*, par consécution continue d'opérateurs en position duelle, des séquences requises pour la fonction représentative que nous leur avons reconnue, que nous ferons dépendre l'aptitude *d'un texte à se connaître comme pratique*.

C'est dire aussi que l'activité scripturale est indivise d'une pratique théorique qui porte connaissance là où se règlent les procès d'une matérialité productrice.

Supposer son innocence (ou pire : sa naturalité rapportée à quelque attribut de Conscience) doit s'entendre comme type d'intervention idéologique.

(b) Nul équilibre, en vérité, qui soit plus précaire que celui-là, tendu par le vis-à-vis expressif des corps signifiants en leur échange : leur advient-il quelque violence qu'ici et là par le texte, se dissémine aussitôt leurs traces : (le corps rose d'un) *lapin* (8), (la jeune) *sapinière* (20), (l'épais tapis d'aiguilles de) *pins* (couleur rouille) (20), (il en jaillit un) *pinceau* (de lumière jaune) (32), les *épis* (sont enveloppés par une gousse verte) (122)... dont le réseau *fait inventaire* des fictions locales qui tantôt s'en sont trouvées contraintes, parfois les ont articulées à d'autres de leurs opérateurs spécifiques.

Il y a, donc, toujours imprécision à penser qu'une base littéraire produit une fiction. Une telle sentence occulterait même l'activité différenciée des opérateurs. Disons mieux ce qui paraît : en chaque cas où c'est par coup d'une force de travail que ceux-ci se produisent, leur fortune est si diverse que



certain (les noyers, les dres) mobilisent l'essentiel de l'activité représentative tandis que d'autres (le pinceau) fonctionnent sur commande d'une nécessité entendue d'ailleurs. Quoi qu'il en soit, cependant, de leur mode tactique de fonctionnement, ces opérateurs, d'être produits et parce qu'ils le manifestent sans discrétion, se rencontrent pour une commune mise en évidence du travail qu'ils matérialisent. Aussi leur trop lisible fragilité n'est-elle que la marque d'une précarité généralisée dont aucune base littérale se peut excepter, sinon par requête expresse d'une fonction, précisément économique, de représentation.

Avec cette conséquence que si tout opérateur est en péril imminent de ruine, son corps est, toujours, investi par maintes fictions qu'articulent, ailleurs, les formes possibles de sa littéralité : que d'aventure une femme « se baisse pour essuyer les saletés sur ses propres bas », qu'encore un homme « la repousse violemment » (106), et nécessairement s'entendra, par écho d'une suite profuse de triangle (9), couleur (10), gland (20), tête (22), façades (114)... *violacés*, telle séquence où « se baiser » s'écrit à la manière d'un viol.

La convocation par certaine *empeigne* (109) d'une vive *empoignade* (112) pourrait, du reste, le prouver aussi bien.

- (c) Nous supposons cependant que certains, peut-être convaincus, voudront faire diversion et lire davantage : au moins, prétexteront-ils, un effet, non négligeable, de *signifié*.

Quel texte, assurément, ne leur donnerait raison, à sa manière : *en articulant un dispositif qui le construise*. Et nul doute que cette façon de *production* (de ce qui est, précisément, *effet*) défie les plus remarquables catégories des lectures formalistes que satisfait l'empirique partage du fond signifié et de la forme signifiante.

Mais, dira-t-on : innombrables sont les textes qu'une description dans cet ordre fait lire.

Et c'est vérité : à l'exception d'aucune autre, *la pratique textuelle ne se conçoit autrement que dans l'après-coup d'une position théorique ou idéologique*.

Nous le devons montrer car nous touchons peut-être, ici, à l'essentiel.

Produit historique d'une réorganisation de l'*espace symbolique*, le *texte du roman* est d'emblée, nous l'avons dit, pratique réglée par l'idéologème <sup>12</sup> du *signe*. Comprenons qu'une liaison de type cosmogonique des marques aux unités transcendentes qu'elles évoquent s'inscrit, alors, en quelque combinatoire, arbitraire, de différences : « l'unité signifiante n'est plus renvoyée à l'idée qui se profilait à travers elle dans son immensité ; l'unité signifiante, par contre, devient opaque, s'identifie à elle-même, se « matérialise », sa dimension verticale commence à perdre de l'intensité, et c'est sa possibilité d'articulation avec d'autres unités signifiantes qui s'accroît » <sup>13</sup>.

Mais encore n'est-ce là, si spécifiquement, que distribution nouvelle de trajets : ce dont le travail tout à fait important de Julia Kristeva (qui nous autorise) fait preuve : « Éliminant la métaphysique de la profondeur, le signe ramène la métaphysique des surfaces enchaînées par une causalité métonymique ; remplaçant la métaphore herméneutique, il instaure une cosmogonie de la platitude dans laquelle l'élément métaphysique ne manque pas de se réveiller après coup au déchiffrement » <sup>14</sup>.

Contemporain d'une mutation dans l'ordre de la pratique ( : par étapes, le procès logico-historique d'avènement d'un mode de production capitaliste réglé par l'échange), le signe (« base de la société de l'échange » <sup>15</sup>) n'inaugure, en effet, d'économie signifiante que distribuée autrement par l'idéalisme : de si nouveaux objets (le sujet, la parole, la communication) ne s'organisent donc qu'en soumission typique au même modèle métaphysique dont on sait qu'il réfléchit toute activité comme performance instrumentale d'une antérieure et tutrice Idée (le Sens).

Aussi est-ce logique que la pratique romanesque, si programmée, produise ses formes plus achevées de manifestation, dès lors que la société bourgeoise fait le triomphe de sa gestion marchande du travail. Et non moins conséquent

<sup>12</sup> Concept que Julia Kristeva définit ainsi : « fonction qui relie les pratiques translinguistiques d'une société en condensant le mode dominant de pensée », « Le sens et la mode » in *Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969, page 61.

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Le texte du roman*, page 29.

<sup>14</sup> <sup>15</sup> Kristeva, « Le sens et la mode ».

qu'articulé sur *une pratique sociale de classe*, le texte romanesque s'investisse d'une *idéologie*<sup>16</sup> (repérable aujourd'hui dans les termes d'une dogmatique de l'Expression/Représentation) remarquable d'une intervention à *visée politique* de l'idéalisme.

On comprend sans surprise que les toujours récentes crispations de la critique bourgeoise manifestent autre chose qu'une littéraire panique de lecture.

Mais, diront les mêmes : loin de confirmer les certitudes d'un réalisme sommaire, la science saussurienne du signe en langue ne les viendrait-elle pas plutôt ruiner ? Ne serions-nous pas en défaut d'une juste lecture de ces leçons : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique » (p. 98), « tout ce qui précède revient à dire que la langue il n'y a que des différences... sans termes positifs » (166), « La langue présente donc ce caractère étrange et frappant de ne pas offrir d'entités perceptibles de prime abord, sans qu'on puisse douter cependant qu'elles existent et que c'est leur jeu qui la constitue » (149)<sup>17</sup>...

Supposons-le un instant, en termes saussuriens : que ce soit le seul jeu différentiel des signes qui fasse, conjointement, leur *signification* et *leur valeur* (« Faisant partie d'un système, (le mot) est revêtu non seulement d'une signification mais aussi et surtout d'une valeur, et c'est tout autre chose » *Cours*, page 160).

Formule remarquable qu'il nous faut traduire : Saussure ne voit pas que la valeur se construit *dans l'extérieur immédiat* (« est revêtu ») d'une forme duelle et polarisée d'expression du travail signifiant. Il lui est donc impossible de penser telle valeur sous d'autre *catégorie* que celle de *l'attribut* à abstraire, positivement, en l'espèce d'un signifié. Reconnaissons ici l'efficace d'une intervention de l'idéalisme *en théorie*. Excepté des formes grossières de l'idéologie complice, le formalisme saussurien (« La langue est pour ainsi dire une algèbre » *Cours*, p. 168) paraît donc bien *le moment théorique* d'une pratique

<sup>16</sup> Au sens althussérien (car sans doute faut-il le préciser : Cf. l'excellent « Dossier Logos » constitué par Michel Vadée aux Presses Universitaires de France : *L'idéologie*, 1973).

<sup>17</sup> Du *Cours de Linguistique Générale*, Édition Payot, 1966.

(sociale: bourgeoise) textuelle (: le roman) modelée par l'idéalisme qui aveugle son empirisme positiviste de ce qui se produit (par certain *travail*) comme *effet*.

Tout enclose qu'elle est, en son cercle, nulle lecture formaliste qui puisse donc procéder autrement que par manière de pléonasme: ne dire autre chose que ce qui, *pratiquement*, la programme.

(d) Adverse, la production signifiante fictive ne l'est cependant pas tout à fait si naïvement qu'elle réprimerait ce *signifié là* dont nous savons qu'elle fait usage pour une précise fonction de leurre représentatif.

Notons-le: *en fermant* une duelle réciprocité expressive de termes dont l'un («comme un sarcophage») n'est jamais, même par fantaisie ou répétition inconséquente, autrement ni ailleurs inscrit.

Mais aussi, par tactique, semblable articulation peut-elle être non moins *tramée* que les figures travaillées de la lettre: pour faire montre, excessivement, qu'un seul dispositif, local, fait effet de signifié à valeur complice de représentation. Avec cette fois l'inverse intention de rompre, aussitôt, par télescopage à distance mesurée, la naturalité de toute représentation qui se voudrait signifier comme telle. Comprenons-le en repérant le réseau (plus étale que nous le tracerons, ici, à titre exemplatif) où s'inscrit tel opérateur: fente: «une toile cirée... fendue d'entailles» (7), «l'œil collé à la fente que l'on a agrandie» (11), «en séchant (le goudron) s'est fendillé et couvert d'un réseau de fines craquelures» (13), «le bord déchiré de la fente ouverte dans l'affiche» (17), «le regard réduit à une fente entre les paupières mi-closes» (29), «outre la fente de la vulve, le corps nu...» (42), «des bûches dont les plus grosses sont fendues... en forme de coins» (93), «une boule froissée basculant d'un coup hors de la fente» (124), «glissant une pièce dans la fente» (133), «le bâton rigide fendait l'eau» (153), «la bouche sans lèvres fendue par un large sourire qui laisse voir au milieu du visage lunaire un trou noir où pointe, comme celle d'un reptile, sa langue violette» (181)...

Ce n'est pas fortuitement que nous avons choisi ce si particulier opérateur: le signifié à orientation érotique qu'il construit est en effet d'une trop lisible évidence.

Or loin de confirmer (parfois même avec plus de subtilité qu'il ne faudrait, ici : en produisant, à la manière que nous avons dite, telles *pentes boisées* (entre lesquelles « les vibrations (des coups) restent longtemps suspendues » (67)) ce que nous voulons démontrer : l'exploitation d'une fonction spécifiquement signifiée de la productivité textuelle, cette légalité érotique peut faire retour à *l'illusion d'une maîtresse obsession expressive* : c'est en ce cas une antérieure et concertée résolution qui ferait cette suite de citations instrumentales réglées ailleurs, par quelque sorte d'*intention*. Idéaliste en somme, cette lecture le serait par sujétion à *la catégorie de la traduction* : en exceptant de l'économie d'une trame chacune de ces inscriptions fonctionnelles pour les rapporter, telles quelles, *et isolément*, à l'un de leurs répondants possibles de la parole sociale : *le vagin* (« en forme d'entonnoirs évasés » (8), « les minces pédoncules s'évasant » (9), « les gradins évasés comme un vaste entonnoir » (23), « le trou aux bords noircis » (40), « les pavillons aux parois évasées » (57), « les collerettes évasées » (118), « un pavillon de trompette aux bords retrousés » (150)), *le triangle pubien* (« le triangle violacé » (9), « les touffes de crins » (133), « un V argenté » (153), « les tringles couleur rouille » (167), « le fronton triangulaire » (205)), *l'érection* (« des golfes et des caps qui saillent » (12), « l'avant-bras... jaillit horizontalement à hauteur du ventre » (23), « sa longue lame recourbée et luisante » (47), « branle sur son axe » (80), « sa trompe minuscule s'allonge et se rétracte » (87)), *le pénis* (« un rapide coup de queue » (15), « de légères ondulations de la queue » (17), « tiurnant entre ses lèvres l'extrémité du porte-plume » (27), « l'œil vide sanglant en son orbite » (39), « une sorte de manchon cylindrique » (56), « un petit manchon de fourrure » (73), « le tuyau oblique du poêle » (132), « les petites cylindrées » (165), « les pins couleur rouille » (20)), *le coït* (« pique sa croupe de sa baguette » (17), « les coups de reins impuissants » (25), « le lapin agonisant dans un fourré » (54), « la petite locomotive poussive avançant et reculant » (71), « les allées et venues régulières du balancier » (85), « le bout en train » (135)...

Verticale et absolument spéculaire, semblable orientation des objets fictifs que nous connaissons, autrement polarisés, comme opérateurs ne signifierait, en vérité, rien qu'une expressive thématique d'on sait quelle phobie intime. Avec

recouvrement de l'articulation dialectique qu'un tel traitement, *par décalages réticulés*, exhiberait plutôt.

Ne doutons pas d'ailleurs qu'une éventuelle mise en Unité s'autorise de quelque élection en posture dominante d'une fiction, celle, en l'occurrence, du coït (l'un et l'autre, l'un ou l'autre: urbain, campagnard: ne verrait-on pas qu'ils sont autant que leurs inscriptions). Car c'est précisément *par fonction de Récit* (d'articulation des séquences fictives) que de si pareils opérateurs sont inscrits en si diverses positions signifiées: pour briser la suite, en passages, d'une procession téléologique d'unités et tramer à la dimension de la page d'écriture des fictions locales investies du texte souscrit (et organisé pour de tactiques leurres représentatifs) des autres, voisines ou davantage excentriques. Assujetti à quelque thématique le texte s'unifierait-il que nous le voyons, inversement, par vertu d'une singulière, trop plurielle, ressemblance, se distribuer en surface de ce qui paraît son volume.

Ce que dit notre extrait en fera, exemplairement, la preuve.

Fonctionnelle d'une réponse représentative à la littérale productivité, la première (convenons-en) ordonnance de ses opérateurs n'est, en effet, confortée que par tels autres, investis des textes où leur inscription fait figure tout autant construite: «*L'un des bords est creusé d'une encoche*» (: «Le bord inférieur de la grande affiche... s'est fendillé» (13), «À l'avant de celle-ci la bordure est déchiquetée... D'une petite encoche...» (28), «les planchettes des caisses présentent des franges sombres et irrégulières dégoulinant de leur bord supérieur» (49), «au bord de l'ongle cassé» (80), «au-dessus de la cage thoracique au bord dentelé le ventre se creuse» (84), «le filet d'eau qui tombe entre deux roches dans une des petites cuvettes» (121)..., *en minces pellicules qui glissent sur la paroi verticale* ( — (le garçon) — fait disparaître... «les deux fragments de pellicules entre les pages du cahier» (31), «des façades blanches défilent lentement» (34), «le glissement horizontal se ralentit, la caméra... passait en revue la succession des palaces» (35)..., *l'eau dans la fontaine est presque noire, comme vernie* («un canal à l'eau noire» (63), «la surface luisante et noire de l'eau, comme vernie, où se reflètent les buissons de la rive» (65), «la nappe liquide et noire» (67), «la surface laquée de l'eau» (110), «le rectangle noir de la fenêtre»

(129), «un long plateau laqué de noir» (220)... *sans cesse parcourue de rides concentriques* (: «un angle clair strié de courbes concentriques» (29), «la bouse... en couches concentriques» (18), «un rond de rides concentriques qu'emporte le courant» (67), «La pluie crible l'eau noire du canal de petits cercles serrés qui débordent les uns sur les autres» (63), «au sol les ellipses suivent les allées» (77), «le fond ondule sous les rides concentriques» (121), «la peau fendue d'une incroyable quantité de rides entrecroisées» (162))... *où tombe le jet* (: «un jeu de lumières (qui) éclatent et retombent en parapluie» (137), «un avion... décrit une large courbe inclinée» (200), «une ronde de corneilles (qui) décrivent de grands cercles qui frôlent la paroi verticale» (53))... *les parois intérieures de la cuve sont recouvertes d'une longue mousse verte* (: «la base de la paroi de planches contre laquelle poussent des touffes d'herbes folles» (10), «les parois de l'entonnoir couvertes de spectateurs» (49), «la cuvette au bas de la cascade» (110), «les larges feuilles d'un vert pâle, comme des collerettes évasées» (118))... *son exubérance végétale contraste avec la surface lisse de la pierre* (: «l'épaisse toison noire... contraste avec la blancheur lisse des fesses» (16)).

Admettons que toute autre liste (des plissements *en accordéon*, des traces remarquables de la *boue*, des gestes toujours *obliques*...) serait fastidieuse, pour ne pas convaincre mieux. Préférons-la donc à cette remarque : que ce jeu, concerté, du Similaire provoque son juste envers, la Dispersion. Et c'est faire réponse à ceux que l'unifiante thématique sexuelle séduisait : c'est sans privilège aucun qu'une directive fictive prend appui là où tel opérateur est toujours habité non pas d'un autre (signifié) mais des *textes* où ses relais ont fonction (représentative) particulière.

Insiste, ici, l'occasion de rappeler que nous définissions précédemment les opérateurs comme objets (textuels) dialectiques à dominante fonctionnelle variable.

S'ils produisent, en effet, un *commun* effet de représentation qui impose au travail textuel un champ local de contraintes, ils ne sont pas moins, selon leur position tactique, orientables pour une quadruple fonction :

1. typiquement *représentative* : En prise idéologique, le signifiant littéral se traduit dans quelque image du Monde qui ferait, vraiment, que tels arbres sont des noyers,

2. *de parade* (du travail à l'œuvre) : pour l'infirmier aussitôt, par exhibition des procès d'une activité spécifiquement textuelle (la noyée de la berge),
  3. *récitative* : et articuler le réseau multidirectionnel d'un Récit qui ne peut être la somme de ce qui plutôt se soustrait toujours de son Ordre.
  4. *métafictive*, enfin : c'est-à-dire emblématique de ce que, se produisant, le sait *en théorie* : *son articulation tramée* (« on peut voir la trame » (8), « lanières qui s'entrelacent, se croisent et s'imbriquent les unes dans les autres » (81), « des lacis se déformant et se reformant sans cesse » (60), « se superposant, s'entrecroisant, les ombres... » (26), « les hachures obliques et entrecroisées des gouttes d'eau » (32), « formant un labyrinthe compliqué » (63), « le lacis des branches noires entrecroisées » (186) ), *d'allure dédaléenne* (« plus haut le mot labyrinthe s'inscrit en grandes lettres blanches » (103) ) et *rompue par nécessités* (« comme les éléments d'un puzzle » (118) ), *son corps d'encre* (« la terre, le monde tout entier, semblent engloutis sous une couche d'encre épaisse » (206), « comme sur un fond d'encre » (179), « comme des traînées d'encre » (199) ), *de lettres noires sur pages blanches* (« un désordre rapide de noirs et de blancs » (52) ), *ces feuilles* (« d'imperceptibles mouvements de feuilles » (207) ) *en relais retors* (« un cerveau de relais et connexions » (57), « comme une série de relais » (207) )...
- (e) Deux d'entre ces dernières inscriptions portent une leçon théorique qu'il nous faut entendre en guise de conclusion, provisoire, de notre analyse de la fiction.
1. Celle-ci : « *comme un rideau s'ouvrant sur un autre rideau* » (207) qui rappelle, en effet, la parfaite sentence dont Roland Barthes commentait, en son étude de « *l'Empire des signes* »<sup>18</sup>, la statue de certain moine Hôshi : « Le signe est une fracture qui n'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe ».

Décevant toute une imagination de la profondeur<sup>19</sup> (et non pas

<sup>18</sup> Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, coll. « Les Sentiers de la création », Skira Éditeur, p. 67.

<sup>19</sup> Cf. Jean-Louis Baudry : « Écriture, fiction, idéologie » in *Théorie d'Ensemble*, Éditions du Seuil, 1968 : « Car s'il y a bien un masque, il n'y a rien derrière lui... Le masque laisse croire à une profondeur mais ce qu'il



métaphorique, ainsi que l'image saussurienne de la feuille de papier) nous le dirons aussi : que ce sont *des textes* (par effet de leurs fictions) qui insistent dans telle fracture de la surface textuelle, incontournable et sans fond. Ceux d'ailleurs, assurément (dans le tissu des intertextes, les notoires propos lacaniens)<sup>20</sup> et, en leur position *re-citative*, ceux-là que nous connaissons comme fictions. Cette activité est cependant toute différente d'une autre qui le serait d'une certaine façon *polysémique*. Tel qu'on le pense, formellement, le miroitement sémantique suppose en effet ce que dit la métaphore de son *champ* : irréductible, le noyau d'une convergence. Et nous savons quel principe d'Ordre peut le moins donner à penser l'échange multidirectionnel des productions (localement) fictives. Tout excentriques qu'ils le seraient, émis d'un Sens, les reflets qu'on voudrait voir seraient aussi rapportés, n'en doutons pas, à quelque *centre* attributif d'une riche nature signifiée. Et non moins sûrement, c'est toute une économie de procès qu'une pareille dispersion, quoi qu'elle décrive, peut réduire à l'aptitude de hasardeuses scintillations séréniques. Nulle image qui soit, on le voit, plus idéalement éloquente de ce qu'elle ne dit pas : *ce que fait le travail du texte stratifié des fictions*.

2. « L'agglomération assez importante semble s'être constituée, *peu à peu, sans plan préconçu* » (62).

Métafictive selon notre définition (et fonctionnelle, donc, d'un fictif dispositif) cette formule souscrit, pour qu'on la lise, une théorique, décisive, contestation de l'idéaliste dogme expressif. Ce que nous savons d'elle excède cependant une juste critique de la commune réduction technicienne du roman à quelque tâche de reproduction à son échelle. Elle prend en

masque, c'est lui-même : il simule la dissimulation pour dissimuler qu'il n'est que simulation. (...) ...comme si, en apparaissant autre qu'elle est, il y avait dans toute surface une sorte de pli, un miroitement d'ombre qui laisse croire à un jeu de la profondeur, alors qu'il n'est que le symptôme d'un repliement de la surface sur elle-même — non pas mystère, mais énigme dont on sait que contrairement au mystère, support d'une cause hors portée, elle demande à être déchiffrée. »

<sup>20</sup> Cités par Simon lui-même en introduction de sa communication au colloque de Cerisy (« la fiction mot à mot », *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, n° 2, Pratiques, 10-18).

effet à la lettre notre démonstration que le texte romanesque, se produisant, ne dit jamais que ce qu'il fait pour se dire et que sa seule activité produit une fiction dans l'effet dont nous la connaissons. Une lecture du début de *Tryptique*, de ce qui s'écrit « peu à peu, sans plan préconçu » nous aidera à le montrer en raccourci de nos précédentes observations.

- Rappelons tout d'abord que c'est par nécessité principale de représentation qu'une fiction s'organise dans le champ des opérateurs qu'elle requiert à tel effet : ceux-ci : la carte postale (« représente »), le coin d'une table de cuisine, un verger planté de pruniers, une cascade, une grange..., qui, par référence à la parole sociale dont ils sont, textuellement, cités, dressent *l'état des contraintes signifiées* avec lesquelles devront composer les autres inscriptions *récitatives* (« les palmiers », « en forme d'entonnoirs évasés », « en forme de pyramide », « s'évasant comme les baleines d'un parapluie »...), *métaphictives* (« l'encrage des différentes couleurs ne coïncide pas exactement » (7), « les poils duvetueux... se disjoignent et s'entremêlent » (9), « les côtés imprécis se croisent et se disjoignent » (10), « les planches verticales plus ou moins disjointes » (10), « gonflant ou se contractant » (10)...) ou plus littéralement fragiles (le corps rose d'un lapin, un verger, quatre vieux noyers, la cascade, la rouille, le triangle violacé...).
- Toute question des critères *formellement* distinctifs de la fiction ne peut donc être allusive que de son impertinence et, davantage, de son incapacité à concevoir qu'une fiction n'a *de limite active* que celle, variable, *tracée par l'articulation de ses nécessités*. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une composition<sup>21</sup>, mais d'un fragile équilibre de tensions conflictuelles. Chacun des fragments textuels cité dans sa fonction est, en effet, conséquemment à sa convocation, *toujours polarisé par la couverture signifiée de son usage*. Loin d'être élémentaire d'un éventuel montage, son corps signifiant noue, en formule transitoire, deux contradictoires inscriptions dont nous savons qu'est *motrice* la dialectique conjonction.
- C'est précisément la méconnaissance de tels procès qui fait

<sup>21</sup> Sinon d'allure intransitive.

la méprise remarquable d'un *mécanicisme* de tradition : que tout à sa recherche, ailleurs d'un texte de composition, du premier moteur, celui-ci suppose sans hésitation un certain Grand Architecte et maître Auteur de l'Oeuvre. À l'appui d'une aisée caricature d'un si divin ouvrier, nous pourrions certes faire appel à quelque enseignement de théorie freudienne. Mais nul doute qu'à sa manière spécifique l'activité signifiante nous instruisse autant.

- Textuels d'un lieu de paroles où ils font figure typiquement signifiée, les fragments signifiants contraignent, nous l'avons dit, la fiction à ne procéder qu'*en relais* de la vive tension que leur position fonctionnelle tantôt libère ou tend à maîtriser dans l'illusion du Représentatif. Comprenons que l'espace fictif est champ de conflits entre telles hostiles directives :
  - d'amplitude représentative par annexion (elle-même contrariée, ainsi qu'ultérieurement nous le montrerons) des plus nombreuses inscriptions en son ordre signifié. À cette fin, toute soumission au Similaire ne la peut que servir.
  - de rupture, par exploitation d'usage de sa trop lisible et matérielle littéralité. Au delà : sa ruine, insistant sous maints aspects du Fragmentaire.
- L'allure *consécutive* des premières fictions de *Triptyque* (par exception de l'initiale capture de la carte postale) s'autorise précisément de ce que l'une (une table de cuisine, la porte de la cuisine) parvient à telle ampleur représentative qu'elle laisse supposer, à sa suite naturelle (conformes à sa construction signifiée) les autres qui paraissent s'en distinguer peu. Convenons aussi que tout multiples qu'ils sont, les opérateurs récitatifs ne peuvent encore manifester leur singulière similitude disruptive : figures du Même, c'est plutôt une parfaite convergence unitaire qu'ils accréditent. La première rupture franche, et brève, d'une représentation dans cet Ordre ne s'écrit qu'ainsi :

(N° 1) p. 11 :

« Il faut un moment pour que l'œil collé à la fente que l'on a agrandie se fasse à la demi-obacurité qui règne dans la grange et distingue les objets. »

(N° 2) p. 14 reprise :

**« À l'intérieur de la grange dans la pénombre, l'œil d'abord aveugle commence peu à peu à distinguer des formes mouvantes, l'éclat d'une chair blanche tranchant sur du noir. Les deux côtés rapprochés de la fente limitent étroitement, à droite et à gauche, le champ de vision. »**

- Prompte à poursuivre, la lecture pourra certes suturer leur coupure par reconnaissance, à proximité, de telle séquence vers quoi les deux précédentes font passage :

(N° 3) page 15 :

**« Lorsque le bassin de l'homme recule on entrevoit pendant une fraction de seconde son membre luisant et cylindrique sortant à demi de l'épaisse toison noire entre les cuisses repliées, presque bleues, comme du lait et phosphorescentes dans la pénombre jaunâtre de la grange. »**

Mais à quel prix : d'une dolosive continuité qui l'abandonnera au leurre. Produite dans l'énoncé de sa phrase, cette fiction n'est en effet successive que par l'évidence dont hâtivement se satisfait quelque vif désir d'un continu linéaire, innocent<sup>22</sup> et sans partage de ses lettres. Voyons-le à l'analyse. Si bien qu'elle s'ensuive, cette fiction ne le paraît que dans l'amplitude débordante<sup>23</sup> des fictions premières : par appui, commun aux voisines séquences, sur tel opérateur (dans la grange, à l'intérieur de la grange, dans la pénombre de la grange) dont un autre précédemment *se représentait* ( : « construite sur le pré en pente, la grange... » (10). On comprendra du reste sans peine qu'il suffit qu'une fiction requière en son champ un opérateur dominant d'une proche séquence pour que celle-ci pa-

<sup>22</sup> Jean Ricardou : « Parmi les dogmes qui nuisent à la lecture du texte romanesque, il faut compter aussi la foi en la mythique possibilité d'un récit linéaire, naturel, innocent. » (« La fiction flamboyante » in *Pour une théorie du nouveau roman*, collection « Tel Quel », Éditions du Seuil, 1971, page 228.

<sup>23</sup> Ce qu'en fiction disent ces débordements : « L'encrage des différentes couleurs ne coïncide pas exactement avec les contours de chacun des objets, de sorte que le vert cru des palmiers déborde sur le bleu du ciel... » (7), « un double mouvement, c'est-à-dire tressautant..., se superposant... » (34), « de petits cercles qui débordent les uns sur les autres » (63), « Au sol les ellipses, ... pas tout à fait superposées... » (77), « Les lèvres de l'énorme bouche débordant largement sur les joues » (158)...

raisse aussitôt sa suite expressive. Nous le concevrons même sans aucune surprise, reconnaissant à ce trait ce que nous savons de *la tendancielle expansion de l'aire représentative*. Celle-ci, qui trop embrasse, ne fait pas moins cible pour une agression, tactique, de sa plus excentrique avancée : de telle fiction, en l'occurrence, précitée la troisième. Décisif, le coup sera porté à double hauteur :

- x) *de fiction* : c'est-à-dire de *son attache représentative*. Ainsi lira-t-on, plus avant :

**« La gravure en taille-douce représente l'intérieur d'une grange où une servante est renversée en arrière sur le foin, les jambes écartées, la jupe relevée sur le ventre découvrant sa vulve dodue et fendue comme un fruit. Son bras tendu devant elle, elle essaye de repousser sans grande conviction un valet de ferme qui essaye de la pénétrer... » page 42.**

Concurrentielle, cette construction signifiée inaugure une *capture picturale* dont la fonction est de rompre l'euphorique naturalité d'une précédente capture inverse : celle du signifié à même dominante graphique de la carte postale (« la carte postale est posée sur le coin d'une table de cuisine... ») dans quel champ de représentation paraissait s'inscrire la fiction première de la grange. Stratégique d'une lutte retorse des aires fictives, telle captieuse activité montre, excessivement, quelle suite fragile offre toujours, en sa construction, toute fiction successive d'une autre.

- xx) *de narration* : de son corps signifiant. C'est par fonction, ne l'oublions pas, qu'une séquence fictive tend au recouvrement de sa matérialité lettrée. Se méprenant, certains lecteurs ne rapporteront pas moins telle scène *ouverte par l'œil* à quelque regard voyeur. Et aussi l'hésitation à voir à l'évidente difficulté de discerner en *la jaunâtre pénombre*. L'œil, la voix<sup>24</sup>, quels autres attributs remarquables de l'humain pourraient du reste les convaincre mieux. Mais à trop entendre, nous savons, déjà, qu'ils lisent peu : nul doute, aussi, qu'un regard suffise à les aveugler autant. Car liraient-ils que

<sup>24</sup> Celle-ci : « La voix de cyclope » !! (page 57).

le texte, loin de profiler, sinon par illusion sournoise, une présence d'homme, ne leur proposerait que l'image même de leur bête : tels fragments signifiants *écrits*, sans fantaisie : *l'œil collé à la fente*, *l'œil d'abord aveugle*. *Produits* (« une toile fendue d'entailles », « le pré en pente »...) ou *générés* dans la trame des plus diverses constructions signifiées (« la pointe rose du glang percé de son œil aveugle » (188), « ses yeux aveugles de noyée » (56), « la femme avance comme une aveugle » (47), « ses prunelles aveuglées » (102), « la tête à l'œil unique » (150), « son regard de cyclope », « contemplant d'un œil vide » (62)...), ces signes, qui font illusion d'un regard et de son spectacle, ne sont donc que des *opérateurs textuels* en fonction de leur spécifique activité. Et font preuve que le texte, loin d'être en perspective d'un regard (d'auteur) ne se produit pas autrement qu'il le dit : « peu à peu », par distinction « *des formes mouvantes* » de sa littéralité.

#### IV - LE RÉCIT DÉNATURÉ

Nous nous sommes peu préoccupé jusqu'à présent de ce qui se produit dans la totalité matérialisée du livre : le Récit. C'est qu'il importait précédemment de discerner quels procès font effet des séquences fictives dont il organise l'échange.

Mais aussi avons-nous cru méthodique de procéder par niveaux qu'articule l'activité d'écriture : successivement, par instances :

- *ponctuelle*, de la *citation textuelle* pour faire montre de sa double inscription dans la formule signifiée de l'échange littéral.
- *locale*, de la *séquence fictive* qui, toute tendue par cette dialectique conjonction, la travaille pour ses diverses fonctions.
- *régionale*, enfin (à la mesure de l'espace généralisé des intertextes) du *Récit* qui fait figure de leur échange.

On sait encore que celui-ci échoue à conforter quelque mise en perspective des fictions que de spécifiques opérateurs trament sans que se puisse centrer leur réseau. Et sans doute suffirait-il de la montrer par multiples exemples.

Ce serait cependant confirmer ce qui n'est pas : que l'instance récitative n'est que produite de l'active fiction et ne suppose d'elle aucune spécificité, sinon d'être ainsi tramée.

Sans précautions, c'est un parfait attribut mécaniciste que nous lui reconnâtrions : d'être un fond, à peine tissé, de la toile d'impression.

La métaphore de la trame serait-elle à ce point piégée que subrepticement elle reconstruise le modèle du fond écran pour de mentales projections ?

Imaginons-le, si tenace qu'est, toujours, la nostalgie de certains miroirs.

On conviendra donc de la nécessité de comprendre quelle typique activité récitative produit, à ce niveau, quels effets qui ne sont pas ultimes.

#### **A - L'attache représentative**

Nous appelons ainsi : le fragment littéral *signifié*, opérateur d'une fiction, qui, en sa posture généralement initiale, commande toute une aire représentative : *la carte postale* (représente) (7), *affiches* (représentant... la piste d'un cirque) (10), *l'affiche du cirque* (laisse voir... les pavés luisants) (19), sur *l'écran* (Des façades blanches) (34), *la gravure en taille douce* (représente...) (42), (fait de verre colorié), *il (le panneau du Juke Box)* (représente une baie qui s'étale... (137), *la partie droite du tableau* (est tout entière remplie par le profil d'un visage...) (190)...

On l'aura remarqué : sont réputés tels tous opérateurs cités dans la précise fonction de signifier un manifeste repérage d'une aire fictive.

Il ne leur suffit donc pas de l'inaugurer (ainsi que nous l'avons vu des opérateurs représentatifs de fiction) mais encore d'en exhiber l'ancrage en quelque signe, par convention, d'un dispositif de figuration : une affiche, une gravure, l'écran d'une projection, un livre : « Arrivée à ce point du récit qui, d'ailleurs, clôt un chapitre, la femme interrompt sa lecture... » (126).

Si subtile qu'elle soit (par chevauchement, parfois, de leur fonction), cette différence d'entre les opérateurs (récitatifs) de

fiction et telles attaches (représentatives) de Récit doit être fortement marquée :

- Les premiers sont requis par l'activité fictive pour une double fin :
  - de l'investir des autres textes voisins ou plus excentriques de son aire représentative,
  - de rompre sa naturalité en exhibant à l'excès ses artifices, ce qui la rend fragile pour tous transits :
    - simples :

**«un lapin (...) agité de soubresauts et de coups de reins impuissants. Sortant de l'autre main aux doigts noueux et jaunes, on peut voir par instants briller la lame d'un couteau. La fille couchée dans le foin accompagne de coups de reins le va-et-vient rythmé des fesses de l'homme dont on voit chaque fois briller le membre luisant» (25).**

- ou composés :

**«Le pan souillé du manteau glissé des épaules de la fille traîne maintenant sur une bonne longueur dans la boue... dont est fait le trottoir. Sans cesser de pousser ses cris, le clown... s'immobilise dans ses vêtements grotesques et pendants, ... Son visage semble comme baillonné, entouré de pansements ensanglantés...» (49).**

- Les secondes sont, elles, fonctions du Récit dans l'apparence d'une mise en ordre qui, s'il n'est pas, comme nous le verrons, fait effet d'une ordonnance régulatrice de l'insensée trame fictive.

Nul doute que nous accédions, ici, aux plus vives complexités.

## **B - La capture**

- (a) Considérons une solide attache (celle, en l'occurrence, d'un écran de cinéma) qui fasse appui de plusieurs fictions diverses (un décor de blanches façades (34), une garenne de lapins effrayés (161), une conversation téléphonique (127), une clownerie (190), un coït (160)...) pour les annexer comme autant de ses *captures*.



Nous empruntons cette notion de capture au lexique critique de Jean Ricardou qui la propose pour l'analyse d'une fonction quelque peu différente de celle que nous lui reconnaissons mais dont la définition n'est pas moins, en ses termes, pertinente pour nous : « L'analyse du phénomène montre que la transition joue sur un segment double, superposition d'une scène (les événements supposés réels) et sa propre « mise en abyme » (les événements considérés maintenant comme représentés). La procédure s'apparente donc au fonctionnement d'une écluse : le segment fictif appartient d'abord à une séquence, puis à une autre... Cependant, il faut distinguer deux catégories de mutations. Si, comme nous venons de le supposer, elle se fait d'événements supposés réels *vers une représentation*, il s'agit d'une capture. Les événements en question de la première séquence sont captés par la suivante sous forme d'un de ses aspects mineurs : une *représentation*. Inversement, si la mutation se fait d'une *représentation* vers des événements supposés réels, il s'agit d'une libération »<sup>25</sup>.

Différemment de Ricardou qui fait l'évidence d'autres constats, nous avons souligné ce que son texte confirme de toute prise pareille : organisée par le Récit, la capture a fonction de cerner un champ de productions fictives en exhibant sa clé sous l'aspect d'un unique dispositif représentatif.

Si manifeste, celui-ci peut ainsi subsumer les fragmentaires productions locales en leur assignant une commune origine qui donne raison de leurs différences : une raison *si précisément représentative* qu'elle recouvre la logique de leur fictive productivité en rassurant l'esprit dans les catégories *de l'espace* (ces trois-là : campagnard, citadin, balnéaire dont la topographie « localise » chaque fiction) et du temps (en sa continuité, toute brisée qu'elle est).

Adverse de l'activité fictive dont elle fait l'économie, cette catégorielle attache l'est, au moins, de deux manières :

- *par mode de fonctionnement* : elle *focalise* dans l'apparence d'une unité d'origine (ce lieu exemplaire d'un écran de projection) l'éparse production fictive (dont on sait quelle commande force l'allure représentative),

<sup>25</sup> Jean Ricardou, *Le nouveau Roman*, page 112.

- *par sollicitation idéologique* : elle paraît tout autant réussir ce qu'elle tente : l'exception de l'effet de représentation de sa seule nécessité fonctionnelle en le rapportant à quelque aptitude instrumentale de capture d'un réel quotidien.
- (b) On s'étonnera donc peu de la voir agresser de la même façon, doublement :
- (1) par accident de la loi marchande qui fait le Récit : *la concurrence*.

Surprise ici : page 64 :

« ... les lampes à l'intérieur de l'estaminet et les néons, en veilleuse toutefois à cette heure, qui décorent la façade du cinéma. Sur la droite de l'entrée du cinéma sont collées côte à côte *deux affiches de même grandeur dont le coin supérieur gauche est barré d'une bande rose en oblique portant en lettres noires les mentions : CETTE SEMAINE et PROCHAINEMENT*. La première des deux bandes tranche sur un fond de nuit où s'égrènent comme un chapelet de perles les globes de lampadaires à la lueur desquels on entrevoit vaguement un alignement de palmiers et des architectures pompeuses. Des reflets sinueux bougent sur l'eau d'une baie qui semble longer la ligne des lampadaires. Au premier plan est dessiné le visage d'une femme encore belle à l'expression angoissée. Son cou est entouré d'un collier de perles à trois rangs. Ses épaules nues sortent d'une écharpe de gaze qui forme le haut d'une robe de soirée... »

par telle représentative attache, cette fiction n'en pourra ainsi esquiver d'autres qui la captent :

textuellement : page 94 :

« Sur les battants de la porte de la remise faits d'un bois grisâtre est peint le mot CINÉMA... Sur le mur, entre le sommet du tas de bois et les perches à maïs, sont collées deux affiches aux couleurs violentes portant chacune en oblique dans leur coin supérieur gauche une bande rectangulaire de papier rose. Sur l'une des bandes on peut lire le mot PROCHAINEMENT et sur l'autre la mention CETTE SEMAINE qui se détache sur un fond bleu nuit où s'égrènent comme un chapelet de perles les globes de lampadaires à la lueur desquels on entrevoit un alignement de palmiers et des architectures pompeuses. Des reflets sinueux bougent sur l'eau d'une baie que semble longer la ligne des lampadaires. Au premier plan est dessiné le visage d'une femme encore belle... »

ou par fragments :

## — page 7 :

« La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. Une longue falaise de façades blanches, éblouissantes, aux ornements rococo, s'incurve doucement en suivant la courbe de la baie. Des arbustes exotiques, des touffes de cannas sont plantés entre les palmiers et forment un bouquet au premier plan de la photographie. »

## — page 34 :

« À chacun des déplacements, à l'intérieur du pinceau, des soies rigides, lumineuses ou obscures, correspondent sur l'écran des modifications de l'image projetée. Des façades blanches aux décorations boursouflées défilent lentement de droite à gauche, animées simultanément d'un double mouvement, c'est-à-dire tressautant rapidement de bas en haut par suite sans doute de l'usure du mécanisme de projection, ce premier mouvement, de courte période, se superposant à un autre, également dans le sens de la hauteur et provenant, lui, du fait que le film a été tourné à partir d'un bateau, probablement une vedette automobile, se déplaçant le long du rivage... »

## — page 137 :

« Au-dessus de la vitre en plan incliné sous laquelle on peut voir les disques alignés verticalement, se trouve un panneau allongé qui s'est illuminé au moment où éclatait la musique. Fait de verre colorié, il représente dans une tonalité bleu nuit une baie qui s'étale en une longue courbe bordée par une suite de façades aux ornements pompeux. Un jeu de lumières glissant lentement le long de la courbe donne l'impression de phares d'autos qui roulent à la queue leu leu sur une chaussée plantée de hauts palmiers en bordure de mer, couleur bleu nuit également, et où vogue un yacht peint en blanc... »

Plus vive encore, cette rivalité vient parfois affecter l'une et l'autre limite d'une aire représentative :

## — page 190 :

« La surface de l'écran est coupée dans le sens de la longueur par une bande blanche, légèrement bombée, qui la divise en deux parties inégales. La zone inférieure, la plus étroite, est de cet ocre foncé, presque marron, dont se teinte la sciure arrosée. Dans la partie supérieure, obscure, se dessinent, vaguement esquissés par une modulation de noirs, les bustes serrés des spectateurs. La bande blanche à la base de laquelle se voient les traces brunes laissées par les sabots des chevaux qui la heurtent parfois est bordée, en haut,

d'une autre bande, plus étroite, de velours grenat, comme le siège d'une banquette. Un être bizarre progresse à quatre pattes, dans une posture simiesque, en équilibre sur la bande de velours. Devant le fond noir, ses bras nus et démesurément longs se détachent en rose dans la lumière des projecteurs qui fait ressortir aussi le gilet blanc, le pantalon gris clair et, coloré d'ombres vertes, le visage dont la chair semble à vif, sanguinolent, les traits grossièrement modelés dans une pâte molle comme une tragique ébauche abandonnée, à mi-chemin entre la bête et l'homme, bouffi de vagues excroissances. Des lèvres en boudins s'échappent, comme étouffés par un bâillon, des cris inarticulés. *La partie droite du tableau est tout entière remplie, au premier plan, par le profil d'un visage entièrement recouvert d'une couche de blanc gras et de poudre où se détachent les paupières fardées de vert... Sans doute tenue par la main invisible du personnage lunaire, une laisse de cuir sort du bas du tableau et va rejoindre un collier passé autour du cou de la créature mi-singe mi-homme qui progresse en équilibre sur l'étroite bande cramoloise.*»

On comprend ce qui, ainsi, a lieu : par concurrence d'une convergente capture unique, chaque fiction se fait complice des plus divergentes attaches multiples.

- (2) Se tramant, leur réseau ne s'institue pas pour autant dans les traces de cet autre que nous avons vu tisser par les fictifs opérateurs.

La distinction que nous avons faite de leurs niveaux n'est en effet pas méthodique à ce point de ne servir qu'un exposé consécutif d'effets : ceux-ci doivent au contraire se comprendre dans l'ultime tentative du représentatif de prendre mesure, idéologique, du travail signifiant en fiction. Toute capture excède, on le voit, la seule visée de ses objets fictifs : c'est la lecture même qui succombe à ses pièges. Car nul doute que celle-ci en conçoive une belle assurance et suppose de tels catégoriels repères toutes sortes de raisons inverses à la scripturale productivité. Mais pour un temps, bref, d'illusion ; excessif, cet ordre se découvre en effet tel qu'il voudrait n'être pas : falsifié. Tel, du moins, que son défaut nous le montre, débordé par l'activité signifiante qui en fait la fragile figure d'un naturel déçu.

*Gilly, Belgique*